Notes sur le Cinématographe

Robert Bresson

روبير بريسون

مدوّنات حول السينماتوغراف



Notes sur le Cinématographe
Robert Bresson

روبير بريسون

مدوّنات حول السينماتوغراف



هوذا السفح الآخر للإبداع، حيث الطاقة الحيّة الآتية من هذا المدّ المتواصل للصورة، من فيلم يوميّات خوري الريف إلى لانسلو ، من جان دارك إلى المال ، تترك إشاراتها الخفية، وَمضات نور. سنة بعد سنة، يطرح روبير بريسون الأسئلة نفسها. أسئلة تتعلّق بالممثّل والموديل، تتعلق بكيفية استخدام هذا الفن الذي ما زال جديدًا، الذي يسمّيه الآخرون السينما، فيما هو يطلق عليه اسم السينماتوغراف الصعب (السحر البَدئي للأخوين لومير ــ ومعنى شهرتهما الحرفي النور ــ عندما كان الناس يندهشون لرؤية الأشجار «لأن أوراقها كانت تتحرك»).

فهل الأسئلة هي التي صنعت الأفلام؟ أم الأفلام هي التي استنبطت هذه الأسئلة؟ وما هو مجال استخدام الأسئلة؟ هي تستخدم للتحريض، والتفكير والبحث عن الحكمة. هي تستخدم لاستنباط لغة جديدة، وبلوغ الكمال.

إن الذي يوقّع فيلمًا (بريسون يصرّ على الاختلاف الجوهري بين المبدع السينماتوغرافي وبين المخرج، الدايراكتر ــ باللغة الإنكليزية ــ أسير مفاهيم تعود إلى المسرح) ليس من يسلطن على إبداعٍ مُزيّف بل رجلٌ وليس إلا رجلًا يحاول بشتّى الوسائل، ومن كل قلبه، أن

يستولد ما يختلجُ في حواسّه، وأن يعطيها شكلًا. هو ليس إلهًا، ولا بطلًا: إنه رجل.

في يوميّاته، أو قُلْ مدوّناته، سجّل بريسون اكتشافاته، في بضع كلمات. كل ما يصنع رجلًا، ما يستسيغه، ما ينفر منه، بخاصة تقزّزه من الغرور وادّعاء الثقافة والتقليدية. ميله إلى الصدق، إلى الطبيعة («الطبيعة الطيبة» لجان دارك في مواجهة جلّاديها). ميله إلى الاقتصاد والدقّة في الفنّ. الجوهر، المواجه للظاهر، أي الموديل، المقابل للممثّل. الموديل (كلمة يفضّلها بريسون على كلمة الممثّل الشائعة) الذي يولّد النشوة لدى الرسام ويلهمه: «روح وجسد لا يقلّدان».

ما نكتشفه هنا، في ملاحظاته المرمية كما لو كان الأمر سهوًا، هو جوهر هذه المغامرة، المعاشة بكامل فيضها، وحتى المعاناة القصوى أحيانًا، هذا الجوهر هو الذي أوصل بريسون إلى قمّة الإبداع السينماتوغرافي. ففي تقشّف هذه الكلمات وحيائها، نشعر بميله للحقيقة، وبهاجس الكمال لديه، كما ندرك مدى معركته المتواصلة في مواجهة التسويات والابتذال، وسلطة المال. فكيف لا نفهم الشجاعة كلها والعناد كله الضروريّين لبريسون في نضاله منذ سنوات عديدة من أجل أن يحقّق مشروع فيلمه سفر التكوين ؟

«الحقيقيّ لا يقلّد، المزيّف لا يحوّل». في نظر بريسون، الفن هو الملاذ الوحيد لمواجهة مرارة العجز، لكن الفنّ

أبعد من ذلك بكثير. فهو يكشف الجزء الوحيد المرئي من الواقع، وجهه الظاهر. وبهذا المعنى، يقترب بريسون من كبار الرسّامين، وتحديدًا من الانطباعيين وهنري ماتيس. عند قراءة يوميّاته، لا يسعنا إلا أن نفكر بالفن الشرقي، بأعمال الياباني هوكوزاي التصويرية، المشبعة بفلسفة الزن البوذية. هنا، نجد المعنى نفسه لمفهوم الاقتصاد في الوسائل، والنزوع نفسه إلى ما هو حسّي، اللعب نفسه مع تموّجات الحواسّ. الحياة تسير على غير هدًى، جارفة معها كل شيء في مدّها القوي غير المتوقع. الصور والأصوات تجعل الواقع مدركًا للحظة: «ترجمة الهواء غير المرئي بالماء الذي ينحته أثناء مروره». هكذا يعلّم بريسون فنّ المفاجأة، أي السعادة، التي تلتقط فريستها حيّة. «كن جاهلًا بما ستلتقطه بقدر ما يكونه صياد عند طرف قصبته (السمكة التي تبرز من لا مكان)».

بتنا نعرف الآن أن لا علاقة لبريسون بالكلاسيكية (يبيّن ذلك بوضوح كلّ من فيلميه لانسلو و المال). عمله يتخطّى مجرّد الكشف البسيط عن الحواسّ. الحقيقة، الجمال، كل جزء صغير من سرّنا الإلهي، مدرك من خلال هذه الكوّات التي يسهل خداعها. الحقيقة واهية، الأمر الذي يتطلب منا اليقظة.

سنة بعد سنة، يتقدّم بريسون وحيدًا، طوال طريقه الضيق. كلّ عمل من أعماله قفزة فوق هذه الفراغات التي تصيبنا بالدوار. لذلك، فإن ملاحظاته المدوّنة بيده

ثمينة جدًّا في نظرنا. هي علامات سنوات عديدة من الأمل والخيبة، من الطموحات والرفض. هي عميقة وحقيقية كالعلامات التي تركها على روزنامته روبنسون كروزويه. ملاحظات وأحلام، آلام تبيّن لنا تكاملية الجسد والروح، لغة الأشكال، لغة الأصوات.

«حلمت أن فيلمي يتكون تدريجيًّا بالنظر إليه، كلوحة رسّام دومًا نديّة».

حُلُم: حُلُم بريسون، أن نشاركه ثروة الانبهار بالحياة. عشقه للجسد، للوجه، عنق فتاة، مِنْكب، رِجلان عاريتان تستريحان بثبات على الأرض.

«تنهّد، صمت، كلمة، جملة، ضوضاء، يد، موديلك بكامله، وجهه، هادئ، متحرك، جانبي، مواجه، مشهد شاسع، فضاء ضيّق...» وفي مكان آخر: «قوّة العين القاذفة».

في هذا التقصّي المجازف والصارم، يعلّمنا بريسون ضرورة الاقتصاد، ولذّة الإبداع. كذلك، الفنّ ليس في العقل. الفنّ هو في العين، في الأذن، على الجلد بكامله. إن كلمات موزار وهو يتحدّث عن كونشرتوهاته تأخذ هنا معناها كله: «إنّها رائعة... ولكن ينقصها الفقر».

إن لكلمات بريسون القوّة نفسها. هذه الكلمات هي أكثر من مجرّد ملاحظات في مذكرات مخرج متمرّس. هذه الكلمات هي ندوب وإشارات ووجع وجواهر. في ليل الخلق (الذي لا بدّ له أن يأتي كي تضاء الشاشة) تلمع

كلماته كنجوم، كاشفة لنا طريقه السهلَ الممتنع لبلوغ الكمال.

جان ماري غوستاف لوكليزيو

الحائز جائزة نوبل للآداب عام 2008

ولد روبير بريسون في 25 أيلول 1907 في منطقة پوي دو دوم (وسط فرنسا)، تابع دراسته الثانوية في الليسه لاكانال، قرب باريس، ثم، بعد تجربة عابرة في مجال الرسم، أخذ يهتمّ بالسينما، سنة 1943، أخرج فيلمه الروائي الأول، ملائكة الخطيئة ، الذي كتب حواراته جان جيرودو. في سنة 1945، استلهم مقتطفًا من جاك القدري لدوني ديدرو وأخرج فيلم سيدات غابة بولونيا بعد أن وضع جان كوكتو حواراته. وقد اقتبس أيضًا كتاب جورج برنانوس (في فيلم يوميات خوري الريف ، 1951)، وفيودور دستويفسكي (في أمرأة حنون ، 1969، ليالي حالم الأربع ، 1971)، صوّر روبير بريسون أفلامًا عديدة بأسلوب متقشّف، مجرّد من أي أثر مشهدي، هي اليوم من الأعمال الكلاسيكية: فرار محكوم بالإعدام (1956)، النشال (1959)، محاكمة جان دارك (1962)، بلتازار مصادفةً (1966)، موشيت (1967)، لانسيلو البحيرة (1974)، الشيطان ربّما (1976)، المال (1983).

1

1950 _ 1958

سأخلّص نفسي من الأخطاء والمغالطات

المتراكمة. أن أعرف إمكانياتي، أن أتأكّد منها.

*

عندما يزداد عدد إمكانيّاتي تتضاءل

قدرتي على حسن استخدامها.

سأدقّق في العمل، سأكون

آلة الدقّة.

*

لست منفّذًا، عند كل لقطة،

أضيف نكهة جديدة

لما كنت قد تخيّلته.

أرتجل ابتكارًا (تلو ابتكار).

*

مخرج أو مدير (دايراكتر بالإنكليزية)،

يوجّه نفسه، لا يوجّه سواها.

*

لا ممثّلون.

(لا إدارة ممثّلين).

لا أدوار.

(لا دراسة أدوار).

لا إخراج.

إنّما استخدام موديلات من الحياة.

أن نكون (موديلًا) بدل أن نظهر كأننا

(مـمـثّـلـون).

الموديلات

حركة من الخارج نحو الداخل.

(الممثّلون: حركة من الداخل نحو الخارج).

ليس المهمّ ما يُظهرون لي

بل ما يخفونه عنّي،

وخصوصًا ما لا يشكّون في أنّه فيهم.

ما بينهم وبيني: توارد

خواطر، تكهّن وتبصّر.

*

(1925؟) السينما الناطقة فتحت

أبوابها للمسرح الذي يشغل المكان

ويحيطه بالأسلاك الشائكة.

*

نوعان من الأفلام: تلك التي تستخدم

وسائل المسرح (الممثّلين،

الإخراج...) مستعينة بالكاميرا

بهدف المحاكاة؛ وتلك التي

تستخدم وسائل السينماتوغراف

وتستعين بالكاميرا بغية الخلق.

*

إنها عادة المسرح الرهيبة.

*

السينماتوغراف:

كتابة بالصور في حركتها

وبالأصوات.

*

ليس الفيلم بمشهد مسرحيّ.

لأنّ المشهد يتطلّب حضورًا

من حم ودم. لكنّه، كما في

المسرح المصوّر أو السينما، يستطيع أن

يكون صورة لمشهد ما.

غير أنّ الصورة للمشهد

شبيهة بصورة للوحة أو

لمنحوتة. لكنّ الصورة الشمسيّة

لــتمثال القدّيس يوحنا الـمعمدان لدوناتللو

أو لوحة الـمرأة ذات العِقد،

لفرمير دو دلف (الرسام الهولنديّ)،

ليس لها قوّة هذه المنحوتة أو هذه

اللوحة، ولا قيمتها، ولا ثمنها.

فهي لا تبدعها، لا تبدع شيئًا.

*

أفلام السينما وثائق مؤرّخ

تُودع بين المحفوظات :

كيف كان يتمّ تمثيل مسرحيّة سنة 1900، السيّد X

والآنسة Y .

*

الممثّل، في السينماتوغراف، أشبه

بغريب في بلد أجنبيّ لا يتكلّم لغته.

*

المسرح المصوّر فوتوغرافيًّا أو السينما

ينيطان بالمخرج أو الدايركتر

أمر توزيع المسرحيّة

على ممثّلين وتصويرهم فوتوغرافيًّا

أثناء أدائهم المسرحيّ، وترتيب

الصور وفق تتابعها. إنّه مسرح

هجين ينقصه ما يصنع المسرح :

حضور مادّيّ لممثّلين أحياء،

فعل مباشر للجمهور على الممثّلين.

... ومع أنهم لا يفتقرون إلى

«الطبيعي»، تعوزهم الطبيعة

شاتوبريان

الطبيعة : هي ما يلغيه الفنّ المسرحيّ

لصالح الطبيعيّ المكتسب والمصان بالتمارين.

*

لا شيء أكثر خطأ في الفيلم من

هذا اللحن الطبيعي لمسرح يعيد نسخ الحياة

ويستجيب لمشاعر مدروسة.

من العبث أن نجد أنّه أكثر

طبيعية تأدية حركة أو إلقاء

جملة وفق هذه الطريقة

أو تلك، فلا معني

لذلك في السينماتوغراف.

*

أيّة علاقة ممكنة بين ممثّل

وبين شجرة!؟ هما ينتميان إلى

عالمين مختلفين (شجرة المسرح

تقلّد الشجرة الحقيقيّة).

*

أن نحترم طبيعة الإنسان

من دون أن نجعلها أكثر حسيّة ممّا هي عليه.

*

لا زواج بين المسرح والسينماتوغراف

من دون إفناءٍ لكليهما.

*

فيلم السينماتوغراف هو حيث يكون

التعبير من خلال علاقات الصور والأصوات،

لا بتقليد الحركات وتبدّل النبرات

الصوتية (للممثّلين واللاممثّلين).

فهو لا يحلّل ولا يفسّر، بل يعيد التأليف.

*

تتبدّل الصورة وهي تتفاعل مع صور

أخرى كاللون عندما يكون على اتصال بألوان أخرى.

فالأزرق ليس الأزرق نفسه في جوار لون أخضر،

أو أصفر، أو أحمر.

لا فنّ من دون تحوّل.

*

جوهر السينماتوغراف لا يسعه

أن يكون هو نفسه جوهر

المسرح، ولا جوهر الرواية أو جوهر الرسم.

(ما يبلغه السينماتوغراف

بوسائله الخاصة ليس هو نفسه

ما يبلغه المسرح أو الرواية أو الرسم

بوسائلها الخاصَة).

*

الصور في السينماتوغراف

ككلمات قاموس. لا سلطة لها ولا قيمة

إلّا في موقعها وعلاقاتها بعضها ببعض.

*

إذا ما عبّرَت الصورةُ، المنظورُ إليها

بمعزل عمّا حولها، إذا ما عبّرت بدقّة

عن شيء ما، إذا ما انطوت

على تأويل ما، فإنها لن تتحوّل عند التقائها

بصور أخرى. فليس للصور الأخرى أية سلطة عليها،
وليس لها، هي أيضًا، أيّة سلطة

على تلك الصور. لا فعل ولا ردّة

فعل. هي نهائية وغير قابلة للاستعمال

في نظام السينماتوغراف.

(نظام لا يضبط كل شيء، هو مطلعٌ

لشيء آخر).

*

أعملُ بجدّ على صور لا قيمة لها

(غير ذات معنى).

*

صوري أملّسها (كما لو بمكواة)

من دون أن أُخفّفَ منها.

*

في اختيار الموديلات.

صوتُها يرسم لي فمها، عينيها،

وجهها، فتبرز لي صورتها كاملة،

من الخارج والداخل، بأفضل ممّا لو أنّها أمامي. أفضل تهجِئة لشخصٍ

تأتينا عن طريق الأذن وحدها.

في النظرات

من قال : «نظرة واحدة تولِّدُ

عشقًا، أو اغتيالًا، أو حربًا»؟!

*

قوة العين القاذفة.

*

إعداد فيلم يعني ربط الأشخاص

بعضهم ببعض وربطهم بالأشياء

عبر النظرات.

*

شخصان، كلاهما يتطلّع في

عيني الآخر، لا يريان عيونهما بل

نظراتهما (أهذا هو سبب خطئنا

في تحديد لون العينين؟)

*

في الـمِيتتين والولادات الثلاث .

فيلمي يولد مرّة أولى في رأسي،

يموت على الورقة، ليُبعث

في الأشخاص الأحياء وفي الأشياء

الحقيقية التي أستخدمها، وهم الذين

يُقتلون (عندما يسجّلون) على شريط،

لكنهم كأزهار في الماء تعود إليهم

الحياة عندما يوضعون وفق

نظام ما ويُعرضون على الشاشة .

*

لنفترض أن فلانًا هو، بالتناوب،

آتيلا والنبي محمّد وموظّف بنك

وحطّاب، يعني أننا نُقدّر أن

فلانًا يمثّل. واعتبارنا أن هذا الفلان

يمثّل، يعني أننا نعتبر

أن الأفلام التي يؤدّي دورًا فيها

تنتمي إلى المسرح. وإن لم

نفترض أن فلانًا يمثّل

يعني أننا نُسلّم بأن

آتيلّا = النبي محمد =

موظّف بنك = حطّابًا، وهذا

بالطبّع، محال.

*

تصفيق خلال عرض فيلم فلانٍ؛

الانطباع هو أنه «مسرح» لا يقاوم.

*

الموديل. يختبئ داخل مظهره الملغّز.

لقد سَتَرَ كلَّ ما كان منه،

خارجًا عنه. إنه هنا، خلف هذا

الجبين وهذين الخدّين.

*

«كلام مرئي» للأجسام، والأشياء،

والبيوت، والشوارع، والأشجار، والحقول.

*

أن نبدع لا يعني أن نشوّه أو نستنبط

أشخاصًا وأشياءَ، بل أن نعقد، بين

أشخاص وأشياء موجودة،

وكما هي موجودة ، علاقات جديدة.

*

إعملْ على إلغاء النوايا جذريًّا

لدى موديلاتك.

*

قل لموديلاتك: «لا تتفكّروا في

ما تقولون، لا تتفكّروا في ما تفعلون».

وأيضًا لا تفكّروا بما تقولون، لا تفكّروا

بما تفعلون».

*

مخيّلتك لا تطلبُ الأحداث

بل العواطف؛ عواطف ما

استطعتَ لها توثيقًا....

*

تقود موديلاتك إلى اكتشاف قواعد أسلوبك،

فهم يتركون لك أن تُؤثّر فيهم، وأنت

تترك لهم أن يُؤثّروا فيك.

*

سِرٌّ واحد للأشخاص

وللأشياء.

*

عندما يكون كَمانٌ واحدٌ كافيًا

فلا داعي لاستخدام اثنين .

*

تصوير فيلم. أن يضع المرء نفسه في

حالة عالية من الجهالة والحشرية الموغلتين،

وأن يرى، مع ذلك، الأشياء مسبقًا.

*

نعرف الحقّ من نجاعته وقوّته.

*

شَغِفٌ بالدقّة.

*

وجه الممثّل مُعَبِّر ،

أصغر غضونه أوجدتها إرادته،

تحت المجهر، توحي بمبالغات الكابوكي .

*

أيّ تناقض بين تضاريس

المسرح وانبساط السينماتوغراف.

كلّما كبر النجاح

لامس الفشل

(كتحفة فنّية حين تلامس

عملًا مبتذلًا).

*

بين المفاصل، عند تقاطع

خرائط الأركان تنشب، بحسب

الجنرال دو. م، المعارك

الكبرى.

*

السينماتوغراف، فنّ عسكري.

أحضّر فيلمًا كما لو كان معركة .

*

قد تمقت مجموعة صور جيّدة.

في الحقيقي والزائف

إن الجمع بين الحقيقي والزائف يولّد

زيفًا (مسرح مصوّر أو سينما).

وعندما يكون الزائف متجانسًا

قد يولّد ما هو حقيقي (مسرح).

*

في الجمع بين الحقيقي والزائف،

يُبرِز الحقيقيُّ الزائفَ، فيما الزائف

يَحول دون الاقتناع بالحقيقي. الممثّل

المتظاهر بالخوف من الغرق، على

ظهر سفينة حقيقية ضربتها عاصفة

حقيقية، لا يقنعنا، لا بالممثّل،

ولا بالسفينة، ولا بالعاصفة.

في الموسيقى

لا داعي لموسيقى مرافقة، مساندة

أو داعمة. لا داعي لموسيقى البتّة .

الأصوات هي الموسيقى.

*

تصوير فيلم: في اللامتوقّع

ما تتوقّعه أنت سرًّا.

*

إحفرْ حيث أنت. لا تنزلق إلى

مكان آخر. إنّ للأشياء

عمقين أو ثلاثة.

*

تأكّد من أنّك استنفدت

إمكانيات السكون والصمت.

*

إستمدّ من موديلاتك الدليلَ

على أنّهم موجودون بغرائبهم

وألغازهم.

*

قل هو فيلم جميل،

إن كان يعطيك فكرة عالية

عن السينماتوغراف.

*

لا قيمة مطلقة للصورة.

الصور والأصوات لا تدين قيمتها

وسلطتها إلّا لاستخدامك لها.

*

الموديل: اطرحْ عليه أسئلة

(من خلال الحركات التي تَطلب منه أن

يؤدّيها، والكلمات التي تضعها على لسانه).

أما جوابه (عندما لا يكون إلاّ رفضًا للإجابة)

فغالبًا ما لا تدركه أنت، فيما آلتك (الكاميرا)

تسجّله. ومن ثم تُخضعه أنت للدراسة.

*

في التلقائية

إن تسعة أعشار حركاتنا تخضع للعادة

والتلقائية. ومن غير الطبيعي

أن نُخضعها للإرادة والفكر.

*

الموديلات: صارت تلقائية (كل شيء

موزون، مقاس، موقّت، مكرّر

عشرة أو عشرين مرّة)،

تطلقها في غمار أحداث

فيلمك، علاقاتهم أصبحت صحيحة

بالأشخاص والأشياء المحيطة بهم،

لأنّ هذه العلاقات ما عادت

موضوع تفكّر.

*

موديلات ملهمة تلقائيًا، خلّاقة.

*

فيلمك، فليشعرنا بما يختزنه من

روح وقلب، وليكن أيضًا

كعمل صنعته الأيدي.

*

السينما تَغرف من مخزون مشترك.

أما السينماتوغراف فيقوم برحلة

استكشاف فوق كوكب غير معروف.

*

حيث لا وجود لكل شيء، بل حيث

كل كلمة، كل نظرة، كل حركة

لها ما وراءها.

*

إنّه لذو دلالة أن تُشتمّ من فيلم X ،

المصوّر على شاطئ البحر، فوق الرمال،

رائحةُ خشبة المسرح.

*

التصوير ارتجالًا، مع موديلات

غير معروفة، في أماكن غير متوقّعة، كفيل

بأن تبقيني في حالة توتّر وتيقّظ.

*

ليكن الا تّحاد الحميم بين الصور هو

الذي يَشحنها بالانفعال.

*

التقاط لحظات. عفوية وعذوبة.

*

كيف يخفي عن نفسه أنّ كل شيء

ينتهي فوق مستطيل من قماش أبيض

معلّق على جدار؟ (انظر إلى فيلمك

كمساحة معدّة كي تصير مغطّاة).

*

فلانٌ يقلّد نابوليون

الذي لم يقلّدْ أحدًا.

*

في ***، وهو فيلم ينتمي إلى المسرح،

نرى هذا الممثّل الإنكليزي الكبير

يتلجلج في الكلام،

ليقنعنا بأنّه يستنبط الجمل التي ينطق

بها تباعًا. إنّ ما يبذله من جهد كي يبدو

أكثر حيوية يقوده إلى النقيض من ذلك.

*

الصورة المنتظرة بفارغ الصبر (كليشه) لن تبدوَ أبدًا صحيحة حتى وإن كانت كذلك.

*

مَنْتِجْ ــ ركّب ــ فيلمك ساعة

تصويره. فخلايا

القوّة والأمن التي تنشأ سيدور

حولها كلّ ما تبقّى.

*

إنّ ما لا تستطع أيّة عين إنسانية

أن تلتقطه، ولا يثبته قلم، ولا فرشاة،

ولا ريشة، تلتقطه كاميراتك

من دون أن تعرف ما هو، وتثبته

بلامبالاة الماكنة الدقيقة.

*

في فيلم فلانٍ جمود وإن كانت كاميراته

تركض وتطير.

*

تَنهّدٌ، صمت، كلمة، جملة، ضوضاء،

يد، موديلك كُلّه، وجهه، ساكن

أو متحرّك، جانبي أو مواجه،

مشهد فسيح، فضاء محدود...

كل شيء في مكانه تمامًا:

تلك هي وسائلك الوحيدة.

*

لا يُلحق الأذى بفيلم، فيضُ كلامه.

المسألة مسألة نوعٍ لا كَمّ...

*

ليس سخيفًا أن تقول لموديلاتك:

«أستنبطكم كما أنتم».

*

الصلة غير المحسوسة التي تجمع

بين صورك الأبعد والأكثر اختلافًا،

هي رؤيتك.

*

لا تلهث وراء الشعر؛ إنه يتغلغل

تلقائيًا بين المفاصل (إيجاز).

*

ممثّل، حائر كلون متغيّر

مكوّن من صبغتين متراكمتين.

*

على خشبة المسرح، التمثيل

يضاف إلى الحضور الواقعي،

يكثّفه. أمّا في الأفلام، فالتمثيل يلغي

حتى ظاهر الحضور الحقيقي، ويقتل

الإيهام الذي تولّده الصورة الشمسيّة.

*

(1954) غداء أصحاب الجوائز الكبرى.

أعور في مملكة العميان.

أين تلاشى حكمي الذي

يخطّئ ما يراه الآخرون صوابًا.

*

ولتستقدم المشاعرُ الأحداثَ،

لا العكس.

*

سينماتوغراف: طريقة جديدة

في الكتابة، إذًا في الشعور.

*

الموديل: عينان متحرّكتان في رأس

متحرّك، هو نفسه على جسم متحرّك.

*

لا تدع الخلفيّات (شوارع عريضة،

ميادين، حدائق عامّة، مترو) تبتلع الوجوه

التي تحرّكها فيها.

*

الموديل: أنت تملي عليه حركات وكلمات،

وهو يعطيك بالمقابل (فيما كاميراتك تسجّل)

ماهيّة.

*

الموديل: مندفع في العمل الفيزيائي،

صوته يأخذ تلقائيًا ، انطلاقًا من مقاطع

متساوية، انعطفاتٍ وتبدّلاتٍ ملائمة

لطبيعته الحقيقيّة.

*

في كل فنّ، ثمّة مبدأ شيطانيّ يعمل ضدّه ويسعى إلى تدميره. مبدأ مماثل قد لا يكون غير مؤات تمامًا في السينماتوغراف.

*

أشكال تشبه أفكارًا. ينبغي اعتبارها أفكارًا حقيقية.

*

الموديل: «كلّه وجه» .

*

تصوير فيلم

إنها رائعة تلك المصادفات التي تعمل بتأنٍّ . طريقة في إقصاء الطالح منها، واجتذاب الصالح. فاحفظ لها مسبقًا مساحة في تأليفك.

*

الممثّلون والألبسة والديكور والأثاث

المسرحيّ، مدعاة للتفكير، قبل أيّ شيء

آخر، بالمسرح. تنبّهوا إلى أنّ

الأشخاص والأشياء في فيلمي لا يدفعوننا

إلى التفكير، قبل أيّ شيء آخر، إلاّ

بالسينماتوغراف.

*

من استطاع بالقليل أمكنه بالكثير.

أمّا من استطاع بالكثير فلا يمكنه

بالقليل، وهذا لا جدال فيه.

*

تصوير فيلم. الاكتفاء فقط بانطباعات

وإحساسات. لا تَدَخُّل للذكاء فهو

غريب عن هذه الانطباعات والإحساسات.

*

إنّ لصورك (المسطّحة) سلطة أن تكون

غير ما هي عليه. الصورة نفسها

المتوافرة بطرق عشر مختلفة

ستكون صورة مختلفة عشر مرّات.

*

لا مُخرج، لا سينمائي.

انس أنّك تُعدُّ فيلمًا.

*

الممثّل: «ذهاب الشخصيّة وإيابها

أمام طبيعته» يرغمان الجمهور على

البحث عن موهبته في وجهه عوضًا

عن اللغز الخاصّ بكلّ كائن حيّ.

*

لا آليّة ذهنيّة

أو عقلانيّة. بل مجرّد آليّة.

*

إذا ما اختفت الآليّة، على الشاشة،

وإذا ما كانت الجمل التي تُنطقهم بها

والحركات التي تُلزمهم بتأديتها

لا تشكّل إلاّ وحدة متكاملة

مع موديلاتك، مع فيلمك، معك أنت،

فتلك معجزة.

*

إخلال بالتوازن من أجل إعادة التوازن.

*

الأفكار: إخفاؤها، برهافة،

تشي أنّ العثور عليها ممكن.

أهَمّ الأفكار أكثرها احتجابًا.

*

التمثيل: هو ما يبدو أنّ له وجودًا خاصًا،

مستقلًا، بمنأى عن الممثّل، الكائن المحسوس.

في الفقر

في رسالة لموزار، حول

كونشرتوهاته الرقم 413، 414، 415:

«إنّها تحتلّ مكانًا وسطًا ما بين

الإفراط في الصعوبة والإغراق في

السهولة، إنها متألّقة...، لكن ينقصها

الفقر».

*

مونتنيي: حركات

الروح كانت تتوالد وفق

نـموّ حركات الجسد نفسه.

*

مقاربة غير عاديّة للأجسام.

ترَقَّب الحركات الأقلّ إحساسًا،

الأكثر باطنيّة.

*

ليس ماهرًا، بل رشيقًا.

*

يعلو فيلمي حين أرتجل.

ينخفض فيلمي حين أنفّذ.

*

السينما تبحث عن التعبير المباشر

والنهائيّ بالإيماء، والحركات، ونبرات

الصوت: هذا النظام يستثني حتمًا

تعابير التواصل وتبادل الصور

والأصوات التي قد تنتج عنها تحوّلات.

*

إنّ من دخل فنًّا واحتفظ بطابعه

الخاصّ لا يسعه بعد ذلك الانتقال

إلى فنّ آخر .

*

من المتعذّر التعبير بقوّة عن شيء ما

بوسائل فنّين مختلفين. فإمّا هذا

وإمّا ذاك.

*

أن لا نصوّر فيلمًا لشرح قضيّة،

أو لإظهار رجال ونساء نتوقّف عند

مظهرهم الخارجيّ، بل لاكتشاف المادّة

التي يتكوّنون منها. أن

نبلغ «قلب القلب» هذا، الذي لا يؤخذ

لا بالشعر، ولا بالفلسفة، ولا بالفنّ

المسرحيّ.

*

الصور والأصوات كناس

تعارفوا على الطريق فوجدوا

افتراقهما مستحيلًا.

*

لا شيء زائدًا، لا شيء ناقصًا.

*

فيلم المخرج فلانٍ: عينان خبيثتان،

تجهدان كي تبدوا لطيفتين؛ فم كئيب

مهيّأ للصمت، بيد أنّه لا يتوقّف عن الكلام

والاعتراض وفق تتابع الكلمات:

ستار ـ سستم حيث إنّ رجالًا ونساءً

موجودون بالقوّة (بشكل طيفيّ).

*

سحر فيلم فلان يولّده ما جُمع من هبّ

ودبّ.

*

أفلام السينما تُكتب على

نيّة ممثّلين، أمّا أفلام السينماتوغراف

فعلى نيّة الموديل.

*

الموسيقى تجتاح المكان كله، ومع ذلك

فهي لا تضفي مزيدًا من القيمة إلى الصورة

التي إليها تضاف.

*

السينما الناطقة ألّفتِ الصمت.

*

صمت مطلق وصمت يتولّد بفضل رقّة

بيلنيسّيمو الأصوات.

*

فيلم المخرج فلان: زعيق، زئير، كما في

المسرح.

*

موديل: ما تكتشفه عن نفسك حين تتصادفان.

*

ليكن لكلّ صورة، لكلّ صوت، وقعٌ، لا

على فيلمك وعلى موديلاتك وحسب،

بل عليك أنت أيضًا.

*

إجذب انتباه الجمهور (كما

ينجذب كتدفّق الهواء في المدخنة).

*

موضوع بسيط قد يكون مسوّغًا لتآليف

متنوّعة وعميقة. تجنَّبِ الموضوعات

الفضفاضة أو الشاسعة، حيث لا شيء ينذرك

إذا ما ضللت. أو لا تتناول إلّا ما كان

على صلة بحياتك ووليد تجربتك.

*

كلّيّة الموسيقى، التي لا تقابل

كلّيّة فيلم. نشوة تَحُول دون حالات

أخرى من النشوة.

*

«الشيطان يقفز إلى فمه»:

فلا تعمل على أن يقفز الشيطان إلى الفم.

«الأزواج كلّهم بشعون»: فلا تُظهر حشدًا

من الأزواج البشعين.

*

في الإضاءة

الأشياء تصبح أكثر جلاءً، ليس

بمزيد من الضوء، ولكن بفضل الزاوية

الجديدة التي أراها منها.

*

إعملْ على تقريب الأشياء التي لم

تتقارب يومًا، ولم تكن تبدو أنّها مهيّأة لذلك.

*

فيلم المخرج فلان مفتوح من جميع الجهات.

شَتات.

*

موديل: على ملامحه، أفكارٌ أو مشاعرُ

غير مُعبّرٍ عنها ماديًّا، تصبح مرئيّةً بفضل

تواصل وتفاعل صورتين أو صور أخرى.

*

لا انتفاخ، لا إفراط.

*

دْبوسي كان يعزف بنفسه على بيانو

مغلق.

*

كلمة واحدة، إشارة واحدة غير صحيحة،

بل مجرّد وقوعها في المكان الخطأ يحول

دون الباقي كلّه.

*

قيمة الصوت الإيقاعيّة

صرير باب ينفتح ثم ينغلق،

وقعُ أقدام، إلخ...، لضرورة في الإيقاع.

*

شيء فاشل قد يكون، إذا ما بَدَّلتَ

موقعه، شيئًا ناجحًا.

*

الموديل. هو هو، أمّا أسلوبه

فواحد بصيغة الجمع.

*

الممثّل يَخرج من ذاته ليرى نفسه

في الآخر. أمّا موديلاتك فبعد أن يخرجوا

من ذواتهم، لا يسعهم أبدًا العودة إليها.

*

إعادة تنظيم الأصوات غير المنظّمة

(ما تظنّ أنّك تسمعه ليس هو ما تسمعه)

لشارع، أو محطّة قطارات، أو مطار...

ثمَ تناولِها بصمت، واحدًا واحدًا، وجمعِها

بتوازن.

*

تمثيل

الممثّل: «ليس أنا من ترونه، من تسمعونه،

بل هو الآخر»

لكن، ما دام أنه لا يسعه أن يكون الآخر

بكلّيّته، فإنّه لن يكونه.

*

أفلام السينما الخاضعة لمراقبة

العقل لا تذهب إلى أبعد من ذلك.

*

إضافة لمسة إلى الواقع من الواقع.

*

الموديل. جوهره الصافي.

*

إنّ المدّ والجزر بين صورة

وصورة، بين صوت وصوت، بين

صور وأصوات، يضفيان على أشخاص

فيلمك وعلى أشيائه حياتهم

السينماتوغرافيّة، ويوحّدان، بفضل

ظاهرة دقيقة، فيلمك.

*

الصور تقود النظر. لكنّ تأدية

الـممثّل تضلّل العين.

*

لا منافسة البتّة مع الفنون الجميلة.

*

تفكيك فإعادة تركيب لبلوغ

التوهّج.

*

لا تفكّر بفيلمك، بمعزل عن الوسائل التي

صنعتها لنفسك.

*

إنّ الممثّل الآتي من المسرح يصطحب

معه حتمًا المبادئ، الأخلاق، وما يُلزمه به

فنّه من واجبات.

*

إجعل نفسك متجانسًا مع موديلاتك،

واجعلها متجانسة معك.

*

صوِّر ثم صوِّر تحسّبًا لشراكة حميمة.

*

موديلات مُمَكننة خارجيًا، مستقلّة

داخليًا. على وجوههم لا شيء

مقصودًا. «الثابت والأزلي، كامنان خلف

العَرَضيّ».

*

كن سبّاقًا إلى رؤية ما تراه

كما تراه

*

بربريّة الدبلجة الساذجة.

أصوات لا حقيقة لها، غير مطابقة

لحركة الشفاه. مخالفة لإيقاع الرئتين والقلب.

أصوات «أخطأت الفم».

*

نقل الماضي إلى الحاضر. سحر الحاضر.

*

الموديل: كم من أشياء لم تتوقّعها منه

قبل ، ولا حتّى أثناء التصوير...

*

الموديل: روح وجسد محاكاتهما ليست ممكنة.

*

شيء عتيق يصبح جديدًا إذا ما اقتطعته

ممّا يحيطه عادة.

*

كلّ هذه النتائج التي يمكنك استخلاصها

من تكرار (صورة أو صوت).

*

أن تجد قرابة بين الصورة، والصوت

والصمت. أن تضفي عليها ما يوهم أنّها تتبادل

الانشراح، وأنّها اختارت مكانها. جون ميلتون:

الصمت يبعث على الانشراح.

*

الموديل. اختزل مجال الوعي لديه إلى حدّه

الأدنى. ضَيّق المسار الذي لا يسعه فيه أن

لا يكون إلّا نفسه، وحيث لا يسعه إلّا أن

يفعل شيئًا إلا نافعًا.

*

صور، كتبدّل (الطبقات الصوتية)

في الموسيقى.

*

الموديل: معتزل. لا تأخذ من القليل الذي

يتخلّى عنه إلّا ما يلائمك.

*

الموديل: سلوكه داخليًا (بصفته كائنًا)،

فريد، لا يقلّد.

*

عدوى الأدب أصابت فيلم المخرج فلان، وصف

يليه وصف. (بانوراميك وترافلينغ).

*

لرتابته، تخدعنا فوضى فيلم

ما، توهمنا بالنظام. لكنّه نظام سلبيّ،

عقيم. البقاء على مسافة موقّرة من النظام

والفوضى.

*

إحفزْ إحساسك. انظرْ إلى ما في

داخله. فلا تحلّله بالكلمات. ترجمه

إلى صور متآخية، إلى أصوات مترادفة.

وبقدر ما يكون الإحساس نقيًا، بقدر

ما يترسّخ أسلوبك. (أسلوب: كل شيء

غير التقنيّة).

*

تصوير فيلم.

ليكن فيلمك شبيهًا بالذي تراه عندما

تغمض عينيك. (ليكن بوسعك، في كل

لحظة، أن تراه وتسمعه بكامله)

*

بصر وسمع

إعرفْ جيّدًا موقع

هذا الصوت (أو هذه الصورة).

*

ما هو للعين يجب ألّا يكون له استخدام

مزدوج مع ما هو للأذن.

*

إذا كانت العين مأخوذة بكلّيّتها، فلا

تعط الأذن شيئًا، أو شيئًا ما تقريبًا. فليس

بوسع المرء أن يكون بكلّيّته عينًا

وأُذنًا في آن.

*

إن أمكن للصوت أن يحلّ محلّ الصورة،

فاعمل على إلغائها أو تحييدها. الأذن تذهب

أبعدَ نحو الداخل، والعين نحو الخارج.

*

ليس على الصوت أن يأتي لإنقاذ

الصورة، ولا على الصورة أن تأتي لإنقاذ

الصوت.

*

إذا كان الصوت تتمّة إلزاميّة للصورة

فأعط الأرجحيّة لأحدهما.

فتعادلهما يلحق الضرر بكليهما أو يلغيهما معًا،

تمامًا كما يُقال عن الألوان.

*

ليس على الصورة والصوت أن يتآزرا،

بل أن يعملا، كلٌّ بدوره، بما يشبه التناوب.

*

إذا ما توجّهنا إلى العين وحدها فإنّها

تجعل الأذن متلهّفة، وإذا ما توجّهنا إلى

الأذن وحدها فإنها تجعل العين متلهّفة.

استخدم هذا التلهّف. إنّ قوّة السينماتوغراف

هي في التوجّه إلى الحاسّتين بطريقة

يمكن التحكّم بها.

لتكن خطط السرعة والصوت، في

مقابل خطط البطء والصمت.

*

... فيلم أميركي (إنكليزي ؟) يتنافس

فيه نجمان على لفت انتباه الجمهور.

فيفرضان على قسماتهما

رقابة مشدّدة وكأنّهما

تمثالان في متحف شمع.

*

الموديل. مُعفًى من أيّ التزام إزاء الفنّ

الدراميّ.

*

قد يسبّب حصان أو كلب ليسا من الجفصين

أو الكرتون، إزعاجًا على خشبة المسرح.

وهذا الأمر خلاف السينماتوغراف، فإنّ

البحث عن حقيقة في الواقع

مضرّ بالمسرح.

*

الموديل: إنّ السبب الذي يجعله ينطق بهذه

الجملة، أو يدفعه إلى القيام بهذه الحركة

ليس فيه، بل فيك أنت. فالأسباب ليست

في موديلاتك. على خشبة المسرح وفي

أفلام السينما، على الممثّل أن يقنعنا

أنّ السبب فيه.

*

كلّ شيء يتلاشى ويتبعثر. فاعمل

باستمرار على جمع الكلّ في واحد.

*

حقل السينماتوغراف لا يُقاس. فهو يعطيك

قدرة على الخلق لا حدود لها.

*

الموديل: ما بينك وبينه ليس مجرّد اختصار للمسافة الفاصلة أو إلغائها، بل استكشاف معمّق.

*

الممثّلون، بقدر ما يقتربون (على الشاشة)

بتعبيريّتهم، بقدر ما يبتعدون. البيوت

والأشجار تقترب. الممثّلون يبتعدون.

*

لا شيء أكثر افتقارًا إلى الأناقة وأكثر

افتقارًا إلى الفاعليّة من فنّ صيغ في شكل آخر.

*

ما من رجاءٍ من سينما

تستوطن في المسرح.

*

صوت طبيعي، صوت مُدَرّب.

الصوت: روح صارت جسدًا.

فلانٌ درّب صوته فلم يعد لا روحًا ولا

جسدًا. أداة دقيقة جدًّا، لكنّها أداة وحسب.

*

تغيير عدسة التصوير في كلّ لحظة

أشبه بتغيير النظّارات في كلّ لحظة.

*

إقتناع.

المسرح و السينما : تناوب بين التصديق وعدمه.
السينماتوغراف: تصديقٌ بلا انقطاع.

*

ممارسة مبدأ الاكتشاف من دون بحث.

*

الموديلات: يتركون أنفسهم ينقادون، ليس لك

بل للكلمات والحركات التي تجعلهم يقولونها

ويؤدّونها.

*

قلْ لموديلاتك: «يجب ألّا يمثّل (الموديل)

لا الآخر، ولا هو نفسه. يجب ألّا يمثّل أحدًا ».

*

هذا شيء يمكن شرحه فقط من خلال جديد

السينماتوغراف، هذا إذًا شيء جديد.

*

وضوح الموسيقى وعدم وضوحها في آن.

ألفٌ من الإحساسات الممكنة، غير المتوقّعة.

*

ممثّل يعبِّر عمّا ليس فيه حقًّا.

مشعوذ بلا ريب.

*

تجنّب الذروة (غضبًا، رعبًا، إلخ...)

التي نلتزم تصنّعها، وحيث كل الناس

يتشابهون.

*

إيــقــاعــات.

للإيقاعات سلطة.

لا يدوم إلّا ما سار على الإيقاع.

إخضاع المضمون للشكل والحسّ

للإيقاعات.

حركات وكلمات

الحركات والكلمات لا يمكنها أن تشكّل

مادّة فيلم كما تشكّل مادّة مسرحيّة. لكنّ

مادّة فيلم قد تكون هذا... الشيء أو هذه

الأشياء التي تحدثها الحركات والكلمات

وتتوالد بطريقة مبهمة لدى موديلاتك.

كاميراتك تراها وتسجّلها. وهكذا نجتنب

النسخ الفوتوغرافيّ لممثّلين يقومون

بأدوارهم في الكوميديا أو في

السينماتوغراف، وهي كتابة جديدة

تصبح سويّة منهج اكتشاف .

*

الحركات التي أعادوها بشكل آليّ عشرين مرّة، سيدجّنها موديلاتك المتروكون على سجاياهم في غمرة فيلمك.

الكلمات التي تعلّموها باستخفاف ستجد، من دون أن يشارك عقلهم فيها، التبدّلات واللحن المميّز لطبيعتهم الحقيقيّة. هي طريقة في استعادة التلقائيّة للحياة الواقعيّة. (وهنا لا تدخل في الاعتبار موهبة واحد أو عدد من الممثّلين والنجوم). المهمّ هو كيف تقترب من موديلاتك ومن المجهول أو الطاهر الذي تنجح في إبرازه عندهم.

*

غالبًا ما ننسى الاختلاف بين الرجل وصورته وأن لا فرق بين رنّة صوته على الشاشة ورنّته في الحياة اليوميّة.

*

يجب ألّا تتهيّأ موديلاتك لتصوير المشهد، أو تسجيل الصوت. اجعلْ وضعيّاتهم مبسّطة فريدة.

*

ليتحلَّ فيلمك بالجمال، أو الحزن، أو إلخ...

الذي نجده في مدينة أو ريف أو بيت، لا

الجمال، ولا الحزن، ولا إلخ...، الذي نجده في

الصورة الشمسيّة لمدينة، أو ريف، أو بيت.

*

في هذه اللغة الخاصّة بالصور، علينا أن

نتخلّى تمامًا عن مفهوم الصورة، ولتستبعد

الصور فكرة الصورة.

*

صوت ووجه

كانا قد تشكّلا معًا واعتادا، واحدهما على

الآخر.

*

فيلمك لم ينضج بعد. هو يتكوّن بالتدرّج

عند النظر إليه. صور وأصوات في حالة

ترقّب وحذر.

*

اليوم ، لم أحضر عرض صور وأصوات؛

بل حضرت تحوّلها، ذلك العمل المرئي والآنيّ الذي كانت تمارسه الواحدة على الأخرى، حضرت شريطًا مسحرًا.

*

المسافة التي طالب بها راسين، هي تلك المسافة العصيّة عنالاجتياز التي تفصل خشبة المسرح

عن الجمهور. المسافة ما بين المسرحيّة

والحقيقة وليس المسافة

ما بين الكاتب وموديله أو موديلاته.

*

قديمًا، ساد مذهب الجمال وتسامي الذات. واليوم، الطموحات النبيلة نفسها تواجهنا: التخلّص من المادة والواقعيّة، الخروج من المحاكاة المبتذلة للطبيعة. لكنّ

التسامي يخاطب التقنيّة... فيما السينما

بين خيارين. إذ لا تستطيع

لا إعلاء التقنيّة

(الفوتوغرافيّة)، ولا الممثّلين (الذين

تحاكيهم كما هم). وهي قطعًا ليست واقعيّة

لأنها ممسرحة واصطلاحيّة. وليست قطعًا

ممسرحة واصطلاحيّة لأنّها واقعيّة.

*

رؤية الحركة تولّد سعادة: حصان،

رياضيّ، طائر.

*

الممثّل يندفع أمامه بصورة الشخص

الذي يُريد أن يظهر فيه؛ يُعِيرُه جسده،

وهيئته، وصوته؛ يُجلسه، يُوقفه، يُسيّره؛

ويُدخل فيه مشاعر وانفعالات يفتقر إليها.

هذا «الأنا «الذي ليس» أناه» يتعارض

مع السينماتوغراف.

*

سوف تجعل من الكائنات وأشياء

الطبيعة، المجرّدة من أيّ فنّ، وبخاصّة

الفنّ الدراميّ، فنًّا.

*

لتحضر الصور والأصوات تلقائيًا أمام

عينيك وأذنيك، كما تحضر الكلمات في ذهن الأديب.

*

يرتكب فلانٌ حماقة عندما يقول إن التأثير على العامّة لا يتطلّب فنًّا بتاتًا.

*

ولأنّه لا يتوجّب عليك، كالمصوّرين والنحّاتين والروائيّين، أن تحاكي مظاهر الأشخاص والأشياء (الآلات تقوم بهذا العمل من أجلك)، فإنّ إبداعك أو استنباطك يقتصر على الروابط التي تعقدها بين مختلف أجزاء ما اخترته من الواقع.

خياراتك مهمّة وحدسك سيّد القرار.

*

إنّ ما يشرّف ممثّلًا على خشبة المسرح قد يجعله مبتذلًا على الشاشة (ممارسة فنّ في شكل فنّ آخر).

*

الموديلات. إنّ ما يفقدونه من بروز ظاهر

أثناء التصوير، يكسبونه في العمق وفي

الحقيقة على الشاشة. فالأجزاء الأكثر

تسطيحًا والأكثر كمودًا هي الأكثر

حياة في النهاية.

*

يعتقدون أنّ هذه البساطة دلالة على قلّة استنباط. (من
مقدمة مسرحية

برنيس لجان راسين).

*

البساطة نوعان: السيّئة: بساطة نقطة

الانطلاق، ويُبحث عنها قبل أوانها. الصالحة:

بساطة النهاية، مكافأة على سنوات من

الجهود.

*

كورو : «لا تبحث، انتظر».

*

الموديل: صوته (غير المدرّب) يعكس

سمته الحميمة وفلسفته، بأفضل ممّا

يعكسه مظهره الخارجيّ.

*

ترجمة الهواء غير المرئيّ بالماء الذي

ينحته بمروره فوقه.

*

الموديل. ينطوي على نفسه. هذا ما يفعله فلان، الممثّل الرائع. ولكن كي يعود

إلى الظهور مقنَّعًا بالدور الذي أنيط

به، فبات غيرَ معروف.

*

الموديلات. بمقدورهم التخلّص من مراقبتهم

الذاتيّة، بمقدورهم البقاء على طبيعتهم بشكل

رائع.

*

لا يُعبّر عن الحياة بنسخها فوتوغرافيًا،

بل يُعبّر عنها بالقوانين السرّيّة

التي يتحرّك موديلاتك من خلالها.

*

بمرور الزمن، تَبَرْجَز المسرح. السينما

(المسرح المصوَّر فوتوغرافيًا)

دليلٌ على ذلك.

*

كم من ناقد لم يتوصّل إلى رسم حدود فاصلة

بين السينما والسينماتوغراف. وإذ يفتح

العين، من حين لآخر، على حضور الممثّلين وأدائهم غير الملائم، سرعان ما

يغمضها. فهو مضطرّ

أن يحبّ، بالجملة ، كلّ ما

يُعرض على الشاشات.

*

تشابه واختلاف،

إعطاء مزيد من التشابه للحصول على

مزيد من الاختلاف. الزيّ الرسميّ ووحدة

الحياة يبرزان طبيعةَ الجنود وطَبْعَهم. عند

التأهّب، يُظهر سكونُ الجميع العلامات

الخاصّةَ بكلٍّ منهم.

الواقع

عندما نعقل الواقع نبطل عنه صفته

هذه. عيننا مفرطة التفكير، مفرطة الذكاء.

الواقع نوعان: 1) الواقع الخام

المسجّل كما هو بواسطة الكاميرا؛ 2) ما

نسمّيه واقعًا ونراه مشوّهًا من خلال ذاكرتنا

وحسابات خاطئة. هنا تكمن المشكلة.

اجعلْ غيرك يرى ما تراه أنت

بواسطة آلة لا تراه كما تراه أنت .

*

على أشخاص فيلمك وأشيائه السير

بخطوة واحدة، مترافقين.

*

إنّ ما يتمّ من دون مراقبة الذات، مبدأ

فاعل (كيميائيّ) لموديلاتك.

*

صحّة العلاقات تحول دون الرسم

الرديء. وبقدر ما تكون العلاقات جديدة

بقدر ما يكون أثر الجمال فاعلًا.

*

إمتلاك القدرة على التمييز (دقّة في

الإدراك الحسّيّ).

*

العلاقات التي تنتظرها الكائنات والأشياء

كي تحيا.

*

فيلمُ فلانٍ حيثُ الحوار لا صلة له بالحبكة.

*

الحقيقيّ ليس محفورًا في الأشخاص الحيّة

وفي الأشياء الواقعيّة التي تستخدمها.

هو ملمح من ملامح الحقيقة تكتسبه الصور

عندما تضعها سويّة وفق نظام ما. وخلافًا لذلك،

فإنّ ملمح الحقيقة، الذي تكتسبه صورهم عندما

تضعها معًا وفق نظام ما، يضفي حياة على هؤلاء

الأشخاص وهذه الأشياء.

*

إضفاء إحساسات إلى وجهه وإلى

حركاته، هو فنّ الممثّل، هو المسرح.

أمّا عدم إضفاء إحساسات إلى وجهه

وحركاته، فليس هو السينماتوغراف.

موديلات مُعبّرة لا إراديًا (وليست غير

معبِّرة إراديًا).

*

العين (بوجه عامّ) سطحيّة، الأذن

عميقة ومُبْتَكِرَة. صفير قاطرة يوقظ فينا

رؤية محطّة بكاملها.

*

على فيلمك أن يقلعَ. المغالاة

وجاذبيّة الصورة تحولان دون إقلاعه.

*

أظهر ما لن يستطيع

سواك إظهاره.

*

لا لعلم نفس. (لا يكتشف إلّا

ما تمكّن من تفسيره.)

*

عندما لا تعرف ماذا تفعل ويتبيّن

أنّه الأفضل، فذاك هو الإلهام.

*

كاميراتك تحطُّ على الوجوه ما إن تظهر

إيماءَة(مقصودة أو غير مقصودة). أفلام

السينماتوغراف تقوم على لحظات كهذه

تُرى بالعين المُجرّدة.

*

على الصور والأصوات أن تتحاور من

بعيد ومن قريب. فلا صور ولا أصوات

مستقلّة.

*

الحقيقيّ لا يُقلّد، المزيّف لا يُحوّل.

*

نبرات موديلك صحيحة عندما لا

يمارس أيّة مراقبة.

*

الموديلات. لا استعراض. بل كفاءة في أن تعيد

إلى الذات، أن تحفظ، أن لا تترك شيئًا ينتقل

إلى الخارج. ثمّة شكل داخليّ مشترك بين

الجميع وهو العيون.

*

قل لموديلاتك: «تكلّموا كما لو كنتم

تتكلّمون مع أنفسكم». مونولوغًا بدلًا

من حوار.

*

يريدون العثور على حلّ، حيث كلّ شيء

ليس إلّا لغزًا (باسكال).

*

فلانٌ نجم مشهور، ذو ملامح معروفة جدًّا،

جلاؤها مفرط.

*

الموديل. إنّها «أناه» اللاعقلانيّة،

اللامنطقيّة التي تسجّلها كاميراتك.

*

الموديل. تضيئه ويضيئك. يعطيك

نورًا يضاف إلى النور الذي يستقيه

منك.

*

إقتصاد

دعهم يعرفون أنّنا في المكان نفسه وذلك

بتكرار الأصوات والرنّات نفسها.

*

التصوير سيكون بالعيون نفسها والآذان نفسها
اليوم كالبارحة. وحدة، تجانس.

*

إختزْ جيّدًا موديلاتك كي تصل برفقتهم
إلى حيثما تشاء.

*

الموديلات. طريقتهم في أن يكونوا أشخاص
فيلمك، هي أن يكونوا أنفسهم، أن يبقوا على
ما هم عليه (حتى وإن جاء ذلك مناقضًا لما
كنت قد تخيّلت.)

*

موسيقى. إنّها تعزل فيلمك عن حياة فيلمك
(استمتاع بالموسيقى). هي مُحوّر للواقع جبّار،
بل مدمّر له، كالكحول أو المخدّر.

*

مونتاج: الفوسفور الذي يخرج

فجأة من موديلاتك، يطفو من حولهم ويصلهم
بالأشياء (أزرق سيزان، رماديّ غريكو.)

*

عبقريّتك ليست في تزوير الطبيعة
(ممثّلون، ديكور)، بل في طريقتك في
اختيار وتنسيق القِطع المأخوذة مباشرةً
منها بواسطة الآلات.

*

الموديلات: مُمَكنَنون خارجيًّا، سليمون،
أبكار داخليًا.

*

نقل الانطباعات والإحساسات.

*

فلانٌ، نتأمّله وهو على الشاشة، بكامل صورته،
كما لو كان على مسافة بعيدة.

*

الموديل: خُذْ جوهره الخالص.

*

لا تُجمّل ولا تُبشّع. لا تشوّه الطبيعة.

*

الفنّ، في صفائه التامّ، يزلزلنا.

*

فيلمك يبدأ عندما تنتقل مشيئاتك الخفيّة

مباشرة إلى موديلاتك.

*

حين يُستَخدم ممثّل فيلم كما لو أنّه على

خشبة المسرح، يصيرُ خارج ذاته، غير

موجود . صورته فارغة.

*

نَقّحِ الواقع بالواقع.

*

حرّكِ المشاعر، لا بالصور المؤثّرة،

بل بالعلاقات القائمة بين الصور التي تجعلها

حيّة ومؤثّرة في آن.

*

التبسيط الخلّاق للممثّل يكتسب أصالته ومسوّغ وجوده على خشبة المسرح. في الأفلام، التبسيط يلغي تعقيد الإنسان

من حيث هو كائن،

وما يستتبع ذلك من تناقضات «أناه»

الحقيقيّة ودَكانتها.

*

المونتاج: انتقال من صور ميتة إلى صور حيّة،

حيث كل شيء يزهر من جديد.

*

هناك أفلامٌ بطيئة، كُلٌّ من فيها

مُهرولٌ كثيرُ الحركة؛

هناك أفلام سريعة يقتصد في حراكها.

*

لا تتعاون مع الموديلات نفسها في فيلمين.

أوّلًا، لا نقتنع بهم. ثانيًا، هم ينظرون

إلى أنفسهم في الفيلم الأوّل كما لو أنّهم أمام

مرآة، فيريدون أن نراهم كما يتمنّون أن يظهروا في عيون الآخرين، ويفرضون على أنفسهم سلوكًا، ويفقدون سحرهم بإصلاح أنفسهم.

*

أنظر إلى فيلمك مزيجًا من خطوط

وأحجام في حركة خارج ما يصوّره ويعنيه.

*

يجب ألّا يشعر موديلاتك أنّهم دراميّون.

*

إلغاء ما قد يحوّل الانتباه إلى مكان آخر.

*

صفة عالم جديد لم يشتبه بها أيّ من الفنون

الراهنة.

*

مغالاة في التعقيد. أفلامك، أليست

تجارب ومحاولات؟

*

بضمَّها بعضها إلى بعض، تُطلق صورك

فوسفورها (الممثّل يسعى إلى التألّق

بسرعة).

*

الموديل. الشرارة التي تُلتقط في حدقة

عينه تعطي معنًى لشخصه كلّه.

*

الصورة انعكاس وعاكس. مُرَاكم وموصل.

*

لا تصوير شمسيّ جميل، ولا صور جميلة،

بل صور وتصوير ضروريّان.

*

ضعِ الجمهور قُبالة كائنات وأشياء، لا

كما نضعه تعسّفًا وفق عادات متّبعة

(كليشيهات)، بل كما تضع نفسك حسب

انطباعاتك وإحساساتك غير المتوقّعة . فلا

تقرّر أبدًا شيئًا مسبقًا.

*

الممثّل الذي يدرس دوره يفترض وجود

«ذات» معروفة مسبقًا (غير موجودة).

*

تصوير فيلم. قلق من أن لا أترك شيئًا

يتسّرب ممّا ألمحه ، ممّا لا أراه ربّما

بعد، ولا يمكنني أن أراه إلّا لاحقًا.

في التشظّي

إنّه لا بدّ من ذلك إذا أردنا ألّا نقع في

التمثيل.

أن نرى الكائنات والأشياء في أجزائها التي

يمكن فصلها. أن نعزل هذه الأجزاء.

أن نجعلها مستقلّة، بعضها عن بعض،

كي نعطيها ارتباطًا جديدًا.

*

عرض كلّ شيء يُكرّس السينما بوصفها

كليشه، ويلزمها بأن تعرض الأشياء كما اعتاد

الجميع على رؤيتها. وإلّا فإنّها ستظهر مزيّفة

أو مصطنعة.

*

نبراتُ الصوت والإيماءات والإشارات،

يؤلِّفها الممثّل قبل وأثناء التصوير.

*

تصوير فيلم. لن تعرف إلّا بعد مرور الزمن

ما إذا كان فيلمك يستحقّ

ما تكبّدته من جهود.

*

الواقع ليس دراميًا. الدراما تولد من

تتابع عناصر غير دراميّة.

*

في فيلمه، يرينا فلانٌ أشياء لا تَوافق

بينها، ولا عُرى... ميتة إذًا.

*

فيلمك لم يُنجز كنزهة للعين، بل

كي يغوص المرء فيه، ويكون

مأخوذًا به بالكامل.

*

التعبير بالتكثيف. ضعْ في صورة ما قد

يُعبّر عنه الأديب مطنبًا على عشر صفحات.

*

إخفاق السينما في تباين زهيد بين إمكانات

هائلة ونتائج تفضي إلى ستار ــ سيستم.

*

المخرج يدفع ممثّليه إلى التماثل مع

كائنات وهميّة وسط أشياء ليست لها هذه

الصفة. فالمزيّف الذي يفضّله لن يتحوّل

إلى حقيقيّ.

*

الممثّل، مهما كان مميّزًا، يتحدّد بالدور

الخلّاق الذي يقوم به (من دون ظلال).

*

إنّ اقتباس وسائل المسرح يقود حتمًا إلى

ما يبهر العين والأذن.

*

ليس الخلق بالإضافة، بل بالحذف.

التوسّع شيء آخر (لا للإطالة).

*

إفراغ البركة للحصول على السمك.

*

مقابل ثقة الممثّلين غواية الموديلات

الّذين لا يعرفون من هم.

*

الموضوع نفسه يتبدّل بحسب الصور

والأصوات. الموضوعات الدينيّة تتلقّى من

الصور والأصوات الوقار والسموّ. وليس

العكس (كما يُظنّ): الصور والأصوات

تتلقّى موضوعات دينيّة.

*

الكاميرا بالنسبة للممثّل، هي عين

الجمهور.

*

موديلات. لك، لا للجمهور، يعطون هذه

الأشياء التي قد لا يراها (فيما أنت تكاد تلمحها).

وديعة سرّيّة ومقدّسة.

*

تفسير باردٌ قد يدفئ، بتباينه،

حوارات فيلم فاترة. إنّها ظاهرة مماثلة لتقابل

الألوان الحارّة والباردة في الرسم).

*

صمت موسيقيّ، يولّده الرَجْعُ. المقطع

الأخير من الكلمة الأخيرة، كعلامة ممدودة.

*

الأشياء المفرطة في الفوضى أو المفرطة

في التنظيم، تتساوى، ولا يمكن التمييز بينها

أبدًا. فهي تبعث على الاستخفاف والضجر.

*

الترافيلينغ والبانوراميك، أي حركة

الكاميرا الظاهرة، لا تجانبان حركات

العين. وهو ما يعني فصل

العين عن الجسد. (أن لا نستخدم

الكاميرا كمكنسة).

*

الموديلات. أن لا تثبّت حدود سلطتهم

بل حدود ممارستهم لها.

*

الكمّيّة والضخامة، مقابل البساطة

والإحكام. وردّ الأمور إلى كفايتك.

*

ليس المقصود أن نمثّل «ببساطة»،

أو أن نمثّل من «الداخل» بل أن لا نمثّل

أبدًا.

*

أفلام السينماتوغراف: انفعاليّة،

لا تمثيليّة.

*

إثارة اللامتوقّع. توقّعه.

*

السينما لم تنطلق من الصفر.

ضرورة إعادة بحث الموضع برمّته.

*

صرخة، صوت. رَجْعهما يمكّننا من

أن نتصوّر بيتًا وغابةً وسهلًا وجبلًا.

تردادهما يُعيّن المسافات.

*

بما هو واضح ودقيق تحثّ انتباه من

سهت عينه أو أذنه.

*

موديل. إنّ ما يحرِّكه (كلمات، وحركات)

ليس الصورة التي تُرسم له كما في المسرح،

بل ما يدفعه إلى رسم صورته بنفسه

*

فيلم السينما يعيد إنتاج الممثّل

مهنةً وإنسانًا.

*

جمهورك ليس جمهور الكتب، أو جمهور

العروض المسرحيّة، أو جمهور المعارض،

أو جمهور حفلات الموسيقى. ليس عليك

أن ترضي لا الذوق الأدبيّ، ولا المسرحيّ،

ولا التصويريّ، ولا الموسيقيّ.

*

فلتتبعِ العلّةُ الفعلَ ولا ترافقه أو تتقدّمه .

*

الكلمات لا تتطابق دومًا مع الفكر. هي

تتقدّمه أو تتأخّر عنه. التقليد الأخرق لعدم

التطابق هذا سمج في الأفلام.

*

من الصدمة وترابط الصور والأصوات،

يولد تناغم العلاقات.

*

الموديل: منكفئ لا يتّصل بالخارج إلّا في

غفلة منه.

*

إعملْ على خلق انتظارات لتملأها.

*

الموديل. ثَبّتْ صورته كما هي كاملة،

ولا تدع ذكاءه أو ذكاءك يشوهها.

*

من دون التخلّي عن الخطّ، الذي يجب

ألّا تتخلّى عنه، ومن دون أن تتخلّى عن أيَ

شيء فيك، دع الكاميرا والمسجَلة الصوتيّة

تلتقط، للحظة، ما يقدّمه لك موديلك من

جديد ومفاجئ.

*

العازف الماهر يسمعنا الموسيقى ليس

كما هي مكتوبة، بل كما يحسّها.

وكذا الممثّل الماهر.

*

أن لا نعرض وجوه الأشياء كلها.

فثمة هامش لما هو غير محدّد.

*

الذاهب إلى تصوير فيلم هو

كالذاهب إلى لقاء.

لا شيء في اللامتوقّع ليس متوقّعًا منك سرًّا.

*

لا علاقات جديدة وحسب، بل طريقة

جديدة في إعادة التمفصل والملاءمة.

*

في مواجهة الواقع، انتباهك المتوتّر يضيء

أخطاء مفهومك الأوّلي . إنّها كاميرتك التي

تصحّحها. لكنّ الانطباع المتولّد لديك هو

الحقيقة الوحيدة المفيدة.

*

تصوير فيلم ليس عملًا نهائيًا،

بل التحضير له.

*

لقطات عديدة للشيء نفسه، كالفنّان

الذي يصوّر عدّة لوحات أو ينفّذ عدّة رسوم

لموضوع واحد، وفي كلّ مرّة جديدة، يتقدّم

نحو الإحكام.

*

الموديل، على الرغم منه ومنك، هو الذي

يُحرّر الإنسان الحقيقيّ من الإنسان التخيّليّ

الذي كنتَ قد تصوّرته.

*

الممثّل مزدوج دومًا: بالحضور المتناوب للهو والآخر

اعتاد الجمهور على محبّته.

*

ينبغي رسم حدود واضحة تسعى، في

داخلها، للاستسلام لما يفاجئك به موديلك.

مفاجآت لا حصر لها داخل إطار محدّد.

*

لن يكون بوسع الواقع الخام، وحده،

أن ينتج حقيقةً.

*

كاميراتك لا تلتقط فقط حركات فيزيائيّة

لا يمكن التقاطها بالقلم أو الفرشاة أو الريشة،

بل تلتقط أيضًا بعض حالات نفسيّة نتعرّف

إليها بفضل إشارت لا يمكن اكتشافها

من دونها.

*

ستار ـ سيستم . هو استخفاف بسلطة

الجاذبيّة الهائلة لما هو جديد وغير منتظر.

فمن فيلم إلى آخر، ومن موضوع إلى آخر

تقابلنا الوجوه نفسها، فهل لنا أن نصدّقها.

*

نقل الغرس.

الصور والأصوات تتعزّز بإعادة غرسها

في مكان آخر.

*

أن يعتاد الجمهور على اكتشاف

كلٍّ قد لا يُعطى منه إلّا جزءًا

فيتكهّن ويرغب بالمزيد.

*

تمارين

أخضع موديلاتك لتمارين قراءة من شأنها

أن تساوي بين مقاطع الكلام وتلغي كلّ

نبرةٍ شخصيّة.

لتصير النصوص موحّدةً ومتساوية. التعبير الذي

لا يمكن لأحد أن يفطن إليه يحصل بفضل

عمليّات التبطيء والتسريع غير المحسوسة

تقريبًا، وبفضل خفوت الصوت وألقه. رَنَّانةٌ

وسرعات (رنّة = دمغة).

*

ليس الرجل المصداق ما تتطلّبه

عيوننا وآذاننا، بل الرجل الحقيقي.

*

مدانة هي الأفلام التي لا تميّز بين حالات البطء والصمت فيها، وحالات البطء

والصمت في القاعة.

*

لعب الممثّل نهائيّ، لا يحوّل. يبقى هو هو.

*

في الطقس الكنسيّ للروم ــ الكاثوليك:

يقال: «تنبّهوا!»

*

السينما والراديو والتلفاز والمجلّات كلّها مدارس

للسهو: ننظر ولا نرى، نصغي ولا نسمع.

*

موديل. يرسم بنفسه صورته الشخصيّة

بما تمليه أنت عليه (إشارات، كلمات)،

فإن دنا من شبهه، وكأنّه في لوحة،

فالفضلُ يعود إليكما معًا!

*

اللون يمنح صورك قوّة وهو الوسيلة لجعل الواقع أكثر حقيقيّة. لكن، إذا لم يكن هذا الواقع مكتملًا، لسبب ولوكان ضئيلًا، فإنّ اللون يُبرِز فيه صفة ما لا يُصدَّق (عدم وجوده).

*

الموديل: بعد أن أصبح عفويًا،

بات محمياً من أيّ فكر.

*

أفلام بمستوى الأعمال التشكيلية الاستعراضيّة.

كحصار باريس للمخرج بوغيرو

حيث نظنّ أنّنا نرى جنودًا

تعلّموا الحراك في عمل سينمائيّ.

*

أن ترى، في الحال، في ما ترى، ما سوف يُرى.

كاميراتك لا تلتقط الأشياء كما تراها أنت.

(ما تتقصّده أنت، هي لا تلتقطه بالضرورة).

*

الأجدى أن يكون ما تجده غير ما

كنت تتوقّعه. غير المنتظر يثيرك،

يقلقك.

*

حوار بين الصور والأصوات.

*

أعط الأشياء (في فيلمك) الهيئة

التي تحبّ هي أن تكون عليها.

*

الصورة الفوتوغرافيّة وصفيّة، إنّها الصورة

الخام المقْتَصِرة على الوصف.

*

الموديل: جميل بكل هذه

الحركات التي لا يؤدّيها.

(التي يمكنه أن يؤدّيها).

*

الكلمة الأكثر ابتذالًا، إذا ما وُضعت

في مكانها، تكتسب فجأة بريقاً

به تلتمعُ صورك.

*

مدوّنات إضافيّة

1960-1974

رائعة، رائعة، آلة رائعة!

هنري بورسيل.

«كم هو فريدٌ، أن يكون الرجل رجلًا،

أليس كذلك!» قد يكون هو ما تقوله

الكاميرا والمسجّلة الصوتيّة أمام ج.

(وهو موديل في فيلم).

*

كن جاهلًا بما ستحصل عليه بقدر ما يكونه

صيّاد عند طرف صنّارته. (السمكة التي تبرز

من لا مكان.)

*

كم من فيلم يبيّن ويشرح حين يكون الجمهور مهيّأً لأن

يشعر قبل أن يفهم.

*

أتذكّر فيلمًا قديمًا: ثلاثون ثانية فوق

طوكيو . الحياة توقّفت خلال ثلاثين ثانية

رائعة ، حيث لم يحصل أيّ شيء. في الحقيقة

كان يحصل كلّ شيء. السينماتوغراف،

هو فنّ أن لا يمثّل شيئًا بالصور.

*

ج، رجل بامتياز، ف، امرأة بامتياز، من

دون أيّة خدعة. فالخدعة هي في ما هو مخبّأ

فيهما، لم يظهر (لم يكشف عنه).

*

ليوناردو دافنشي أوصى (في الدفاتر)

أن نفكّر جيّدًا بالنهاية، أن نفكّر قبل كلّ شيء

بالنهاية. النهاية، هي الشاشة التي ليست إلّا

مساحة. أخضعْ فيلمك لحقيقة الشاشة،

كرسّام يُخضع لوحته لحقيقة القماشة نفسها

والألوان الممدّدة عليها، وكنحّات يُخضع

أشكاله لحقيقة الرخام أو البرونز.

*

للشيء عشر خصائص، بحسب ليوناردو:

نور وظلام، لون ومادّة، شكل ووضعيّة،

بُعد وقرب، حركة وسكون.

*

المارّة الذين التقيتهم في جادّة الشانزيليزه

يتهيّأ لي أنّهم أشكال من رخام يحرّكهم زنبرك. لكن ما إن تلتقي عيونهم

بعينيّ، حتّى تصبح هذه التماثيل

السائرة والناظرة بشرًا.

*

رَجُلان يتواجهان، يتبادلان النظر.

هرّتان تتجاذبان.

*

أن نهزم القوى المزيّفة للصورة.

*

الفكرة الشائعة عن «سينما الفنّ»، عن

«أفلام الفنّ» جوفاء. إنّ أفلام الفنّ

تلك هي الأفقر..

*

ما أرفضه، بسبب بساطته المتمادية، هو

المهمّ، وهو الذي أتعمّق فيه. ما أبله

الحذر من الأشياء البسيطة.

*

التقدّم وسط ما حُرِّم على الفنون

الموجودة استثمار ما لم يُستثمر.

*

المسرح معروف على نطاق واسع

جدًا. أمّا السينماتوغراف فمجهول إلى

درجة كبيرة حتّى الآن.

*

أن يرى الجمهور نجومه،

أن يقترب منهم، يلمسهم،

ما حُرِمه في المسرح المصوّر.

أوتوغرافات!

*

جمال فيلمك لن يكون في صور، على شاكلة

بطاقات بريديّة بل في ما سينبعث

منها من فائق الوصف.

*

صناعة فيلم ما تحتاج إلى عدد كبير من الناس.

لكنّ واحدًا منهم، هو الذي يصنع، يفكّك، يعيد صنع صوره وأصواته، بالعودة، في كلّ

لحظة، إلى الانطباع أو إلى الإحساس

الأوّليّ، غير المفهوم من

الآخرين، الذي عمل هو على ولادتها.

*

أن يختلق لنفسه قوانين حديديّة من أجل

أن يطيعها أو يخالفها بصعوبة.

*

السينما في نظر ع صناعة مميّزة؛ وفي

نظر ج مسرح مكبّر، موسّع. أمّا ص فيرى

فيها التكاثر.

*

هاتف. صوته يجعله مرئيًّا.

*

إقتصاد. راسين (إلى ولده لويس):

«أسلوبك أعرفه فما حاجتك لتوقيع؟»

*

مستقبل السينماتوغراف رهن بسلالة

جديدة من الشباب لا يخشون الوحدة، يصوّرون أفلامهم، معتمدين على أنفسهم حتّى آخر فلس لديهم، ومن دون الوقوع في

النمطيّة المادّيّة للمهنة.

*

في عشقك للحقّ، قد لا يُرى إلّا هوسًا.

*

إسخرَ من سمعة سيّئة. لكن

احذر الجيّدة التي قد لا يسعك أن تكون

جديرًا بها.

*

إعجبْ، بلا حدود، ببساطة كبار

الفنّانين القدماء وتواضعهم في مواجهتهم

عجرفة طبقة النبلاء.

*

فكّرْ جيّدًا بما يُلزمك هذا العمل بالمكبّر،

وبأنّ ممثّلًا (محترفًا كان أم غيرَ محترفٍ)

يبقى ممثّلًا حتّى في أقاصي الصحراء.

*

آلتان مذهلتان وصلتا إلينا أن لا

نستخدمهما إلّا من أجل اجترار المزيّف

(من الكلام أو الحركات)، أمرٌ ـ ولو

وقع قبل خمسين عامًا ـــ أخرق.

*

الجمهور لا يعرف ماذا يريد،

افرض عليه نزواتك وشهواتك.

*

ألأنّه يشدو دومًا بالأنشودة نفسها يثير

الهزار مثل هذا الإعجاب؟

*

جِدَةٌ ليست أصالة ولا حداثة .

*

يقول مارسيل بروست إنّ فيدور دستويفسكي متميّز بخاصّة في التأليف. هو كلٌّ مذهلٌ في

تشعّبه وصرامته، باطنيٌّ محض، بما لديه

من تيّارات وتيّارات معاكسة، شبيهة بتلك

التي يحملها البحر. وهي نفسها التي نجدها

عند بروست (كم هي مع ذلك مختلفة)،

والتي نرى نظيرها يليق بفيلم.

*

(1963) تركت روما فجأة، متخلّيًا

إلى الأبد عمّا أعددته لفيلم سفر التكوين،

واضعًا حدًّا للثرثرات الغبيّة وللعصيّ

المعيقة في الدواليب. غريب أن يكون

بوسع المرء أن يطلب منك أن تفعل ما

لا يسعه أن يفعله بنفسه، لأنّه لا يعرف

ما هو!

*

كم من الأمور يمكنك التعبير عنها باليد،

بالرأس، بالكتفين!... إذًا كم من كلام مربك،

عديم الجدوى، يختفي. يا له من اقتصاد!

*

إرتعاش الصور التي تستيقظ.

*

حلمت أن فيلمي يتكوّن بالتدرّج عند النظر

إليه، كلوحة رسّام نديّة دومًا.

*

من الإكراه على انتظام آليّ، بل من

الآليّة يولد الانفعال. لا بدّ

من التفكير ببعض كبار عازفي البيانو

كي نفهم ذلك.

*

عازف بيانو كبير، لم يبلغ درجة

المهارة ، من مستوى دينو ليباتي،

يعزف نوتاته المتساوية بصرامة: بيضاء،

المدّة نفسها، الشدّة نفسها؛ سوداء، العلامة

ذات السنّ، العلامة الثنائيّة السنّ، إلخ...،

المرجع نفسه. فالعازف لا يلصق الانفعال

باللمسات، بل ينتظره، فيَصِل ويجتاح

أصابعه، والبيانو، والعازف نفسه، والقاعة.

*

إنتاج الانفعال بمقاومة

الانفعال.

*

جان سبستيان باخ، عازفًا على الأُرغن، يُجيب

تلميذًا مبديًا إعجابه به: «اعزف النوتات

في اللحظة الملائمة».

*

يبدو أنّ الحقيقيّ اثنان: الأوّل باهت،

مسطّح، مضجر، على الأقلّ في نظر من

يُلوّنه بالزيف، الثاني...

*

في غياب الحقيقيّ، الجمهور يتمسّك

بالمزيّف. في فيلم كارل ثيودور دريير، كانت

نظرات الآنسة فلكونيتي التعبيريّة

وهي تتوجّه إلى السماء تستدرّ الدموع.

*

هذه الأيّام المروّعة، حيث أتعامل مع

التصوير باشمئزاز، حيث بتّ مرهقًا،

عاجزًا أمام كثير من العقبات؛ هذا جزءٌ من منهجي في العمل.

*

فيلم مكثّف جدًا قد لا يعطي للوهلة الأولى أفضل ما فيه. نرى أوّلًا

ما يشبه الذي كنّا قد رأيناه من

قبل. (يجب أن تكون لنا في باريس

قاعة صغيرة جدًا، جيّدة التجهيز، لا يُعرض

فيها إلّا فيلم أو فيلمان في السنة.)

*

إنّ دقّة الهدف تُعرّض للتردّد.

كلود دبوسي يقول: «أمضيت أسبوعًا

حائرًا لا أختارُ بين هذا التلاؤم

الموسيقي أو ذاك».

*

لا تتأخّر عن اجتراح المعجزات. وَجّه أوامرك

إلى القمر، إلى الشمس. وأطلق الرعد

والصاعقة.

*

يا له من خراب، لا يصيب الجمهور وحسب،

ذلك الذي يصنعه نقد كسول، متخلّف، يحكم من وجهة
نظر المسرح!

*

لا لأفلام التاريخ، التي تنتج «مسرحًا»

أو مسخرة. في فيلم قضية جان

دارك ، حاولت، من دون أن أعمل «مسرحًا»

أو «مسخرة»، أن أجد بواسطة كلمات تاريخيّة

حقيقة لا تاريخيّة.

*

جائزة الأوسكار لممثّلين، لا توحي أجسادهم وهيئاتهم وأصواتهم بأنها لهم، بل لا

تبعث على الثقة بأنها تخصّهم.

*

من العبث والبلاهة أن نعمل فقط من أجل

الجمهور. لا أستطيع أن أجرّب ما أفعله، أثناء

قيامي به، إلّا على نفسي. مع ذلك، فالأمر

يتوقّف على أن أعمل بإتقانٍ.

*

كن دقيقًا في الشكل، وليس دائمًا في

العمق (إذا استطعت).

*

إنّ ما لم أتوصّل إلى معرفته عن (المودلين)

ف و ج هو ما يجعلهما مفيدين للغاية في

نظري.

*

فضّل الحدس على ما فعلته وأعدته

عشر مرّات في رأسك.

*

الأفكار المستمدّة من القراءات ستبقى

كتبيّة. اذهب إلى الأشخاص والأشياء

مباشرةً.

*

لتكن لك عين الرسّام. فالرسّام

يبدع بالنظر.

*

النظرة الثاقبة لعين الرسّام تفكّك الواقع.

الرسّام يعيد، بعد ذلك، تركيبه وتنظيمه في

هذه العين نفسها، تبعًا لذوقه، وطرائقه،

ومثاله الجماليّ.

*

كلّ حركة تكشفنا (مونتنيي). لكنّها

لا تكشفنا إلّا إذا كانت عفويّة (غير موجّهة،

غير مقصودة).

*

بخصوص التلقائيّة، هذا ما قاله مونتنيي

أيضًا: نحن لا نوجّه الأوامر إلى شعرنا كي

يقف، وإلى جلدنا كي يرتجف من الرغبة، أو

الرَهْبَة. اليد تمتدّ إلى حيث لم نرسلها.

*

إنّ للموضوع، والتقنيّة، وأدَاء الممثّلين

نمطًا خاصًا بها. ينتج عن ذلك نوع

من النموذج الأوّليّ الذي يجدّده

فيلم كلّ سنتين أو ثلاث

*

روائع فنّيّة . إن لروائع التصوير

أو النحت، كالجوكندا وفينوس

دوميلو، من الأسباب ما يبرر الإعجاب

بها صوابًا أو خطأً.

*

كي يتبع الموضة، يضع فلانٌ في

أفلامه مزيجًا من كلّ، كرسّام يستخدم

الألوان بإفراط.

*

فيما البعض، بتأثير من السينما، يجهدون

أنفسهم كي يغيّروا المسرح، يتيه آخرون،

أثناء تصوير أفلامهم، في عاداتهم القديمة

(قواعد، رموز).

*

سوء تفاهم . لا (أو قليل من) انتقادات

لاذعة أو مدائح إلّا وتنطلق من سوء تفاهم ما.

*

أن نولد ولدينا حسّ خاصّ

بالتقارب والتآلف.

*

في هذا الفيلم المفتقر إلى الجاذبيّة، حيث

لم يبق أيّ أثر مسرحيّ، يرى فلان فراغًا.

*

أشعر دومًا بالابتهاج نفسه والذهول نفسه أمام

الدلالة الجديدة لصورة أتيت للتوّ على تغيير

موقعها.

*

ما أشدّ سلطتها، تلك الأمور التي ننجح فيها

مصادفة!

*

أقول من النظرة الأولى: «يصحّ أو لا يصحّ»،

الاستدلال يأتي لاحقًا (للتأكيد على

نظرتنا الأولى).

*

العداء للفنّ هو أيضًا عداء لما هو جديد،

لما هو غير متوقّع.

*

التصرّف أوَلًا

في لندن، عصابة تكسر خزنة متجر حليّ

وتسرق عقودًا من اللؤلؤ وخواتم وذهبًا وحجارة

كريمة. وتجد فيها أيضًا مفتاح خزنة متجر

الحليّ المجاور وتنهبه، وهي خزنة تحتوي على

مفتاح خزنة متجر حليّ ثالث (من الصحف).

*

إخراج الأشياء من عادتها، إنقاذها من

التخدير.

*

عند العري، مخلّ بالحياء كل ما

هو غير جميل.

*

في ما يخصّ ثقة مطلقة لا بدّ منها

بالذات، هذا ما قالته مدام دو سيفينيه:

«عندما لا أصغي إلّا لنفسي، أصنع

العجائب».

*

المساواة بين جميع الأشياء . سيزان

يصوِّر بالعين نفسها وبالروح نفسها طبق

الفواكه، وابنه، وجبل سانت فيكتوار.

*

سيزان: «عند كل لمسة، أخاطر بحياتي».

*

إبنِ فيلمك على بياض، وصمت

وسكون.

*

الصمت ضروريّ للموسيقى، لكنّه لا

يشكّل جزءًا من الموسيقى. إنّها تتّكئ

عليه.

*

كم من الأفلام ترتّقها الموسيقى.

يُغرقون الفيلم بالموسيقى. يحجبون

رؤية أن لا شيء في هذه الصورة.

*

منذ قليل فقط، وبهدوء، أُلغيتُ

تدريجيًّا الموسيقى واستعنت بالصمت مفردةً

في التأليف ووسيلةَ انفعال. أقول ذلك تحت

طائلة أن أكون لا أخلاقيًّا.

*

ليكن الكلّ مختلفًا، من دون

تغيير أيّ شيء.

*

يقول مونتسكيو في الفكاهة، إن

«صعوبتها تكمن في أن تجعلك تكتشف

شعورًا جديدًا في شيء يأتي مع

ذلك من شيء».

*

لا تحاول، ولا تأمل، أن تستدرّ دموع

الجمهور بدموع موديلاتك، ولكن

بهذه الصورة بدلًا من تلك، هذا

الصوت بدلًا من ذاك الصوت،

الموضوعين في مكانهما الصحيح.

*

أقنعْ نفسك أنّ دانتي في المنفى، يتنزّه

في شوارع فيرونا، همسّ في أذنك يقول إنّه

يدخل الجحيم متى يشاء، ويأتينا منها

بأخبار جديدة.

*

من أين أَنطلق؟ من الموضوع الذي

يجب أن أعبّر عنه؟ أم من الإحساس؟

أأنطلق مرّتين؟

*

هذا العمل الوسيط بين الواقع والمخيّلة،

ما هو؟ أنواجه به الواقع؟

*

كنْ مدقّقًا. ارفضْ كلّ ما لا يستحيل
حقيقيًّا من الواقع (للزيف حقيقة بشعة).

*

فلانٌ (موديل)، ما يخبّئه عنّي، لا من
أجل أن يوهم نفسه أو يوهمني أنّه غير ما
هو، بل يخبّئه عن تواضعٍ.

*

عِرَافة ، هذا الاسم، كيف لا أقرنه بآلتين
جليلتين أستخدمهما في عملي؟ الكاميرا
والمسجّلة الصوتيّة. خذني بعيدًا عن هذا
الذكاء الذي يُعَقّد كلّ شيء.

أن نُسجّل سينمائيًا شخصًا ما لا يعني أننا نمنحه الحياة؛ فالممثّلون يجعلون المسرحية حيّة لأنّهم أحياء.

«ألفت انتباهك إلى أنه إذا ما وُجدت عبارة سولو مدوّنة في كونشرتو ما فإن كمانًا واحدًا يكون كافيًا» فيفالدي.

نوع من المسرح التقليدي في اليابان (المترجم).

في قرية هيسدان ، كنّا جميعًا نسكن في فندق دوفرانس. أثناء الليل، كانت عبارة نابوليون لا تفارقني: «خططي العسكرية أضعها وطيف جنودي النائمين لا يفارقني».

ما عدا، بالطبع، الموسيقى التي تُؤدّى أمامنا بآلات نراها بأمّ العين...

هو الكاتب نفسه الذي كان عضوًا في اللجنة المشرفة على توزيع الجوائز (المترجم).

لا أعرف من كان يقول لأحد بؤسائنا عندما كان يراه مرتديًا قميصًا في عزّ الشتاء نشطًا، يقظًا، وهو يتدثّر بمعطف من جلد السِمّور حتى أذنيه: «ما أصبرك»! فيجيبه: «وأنت أيّها السيّد، وجهك مكشوف تمامًا: أما أنا فكلي وجه» مونتنيي ــ الكتابات I, الفصل 21.

«غالبًا ما أرسم باقات الورد من الجهة التي تعاكس خياري الأول» (عبارة قالها أوغست رونوار لهنري

ماتيس. الكاتب من الذاكرة).

السينما والمسرح يتداخلان من المصلحة أن يُلتبس بينهما.

وعكس ذلك، إذا كانت الأذن مأخوذة بكلّيّتها، فلا تعط شيئًا للعين.

ذلك لأن الآليّة تُظهرالمجهول، لا لأنّنا كنّا قد اكتشفنا هذا المجهول مسبقًا.

خلال مونتاج فيلم، تشرين الأول 1956؟

رسّام فرنسي من القرن التاسع عشر، اشتهر بتصوير المناظر الطبيعيّة (المترجم).

إجعلْ غيرك يسمع ما تسمعه أنت بواسطة آلة أخرى هي لا تسمعه كما تسمعه أنت.

مدينة وريف، من بعيد هما مدينة وريف؛ لكن بقدر ما نقترب منهما يصبحان بيوتًا وأشجارًا وقرميدًا وأوراقًا وأعشابًا ونملًا وأرجل نمل، إلى ما لا نهاية (باسكال).

قبل أيّام، وأنا أجتاز حدائق نوتردام التقيت رجلًا وقعت عيناه اللتان تألّقتا فجأة على ما لم أتمكّن من رؤيته خلفي. لو كنت قد رأيت المرأة والولد اللذين أخذ الرجل يركض نحوهما، لما لفتني وجهه البشوش؛ بل لما كنت، لربّما، قد تنبّهت إليه.

أخطاء على الورق.

بودلير.

ثلاثون ثانية من التحليق فوق طوكيو بطائرة مقاتلة أميركية أثناء الحرب.

الكاميرا وآلة تسجيل صوتيَ.

جان جاك روسّو: لم أسع للعمل كالآخرين ولا خلافهم.